HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	〈誤解〉 としての西洋 ： 江藤淳「西洋の影」試論
著者	塩谷，昌弘; SHIOYA, Masahiro
引用	北海学園大学人文論集(51): 104(139)-90(153)
発行日	2012-03-30

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

〈誤解〉としての西洋
――江藤淳「西洋の影」試論――

塩谷昌弘

この「西洋の影」では、ヨーロッパで江藤が触れた音楽、絵画、演劇といった諸芸術の話題が中心に語られている。本稿の目的は、このような江藤の芸術に関する言説の分析を通して、このテクストの可能性を検証することである。

はじめに「西洋の影」について確認しておこう。このエッセーは、一九六二年一〇月に刊行された単行本『西洋の影』[2]に収録されている。

『西洋の影』は「Ⅰ　西洋の影」、「Ⅱ　作家と作品」、「Ⅲ　批評と文体」、「追補」という構成で、エッセーと評論の集成である。「追補」には江藤が学生時代に書いた評論が収められている。「Ⅱ　作家と作品」、「Ⅲ　批評と文体」には、一九六〇年から一九六一年にかけて文芸誌や新聞、全集の解説、月報などに書いた文章が収められている。

一

江藤淳（一九三二―一九九九）は一九六一年七月から八月末までのおよそ二ヶ月間、西ドイツの新聞情報庁の招きで、ドイツ、オーストリア、イタリア、フランス、スイス、イギリスの六カ国を旅している。[1]これが江藤にとってはじめての外国体験であった。

翌年八月、江藤はロックフェラー財団の研究員として、アメリカのプリンストン大学に留学している。ヨーロッパの旅から一年足らずで、アメリカへと渡ったわけである。このアメリカ体験については『アメリカと私』（一九六五）がよく知られているが、ヨーロッパ体験については、「西洋の影」（一九六二）というエッセーがある。

「Ⅰ　西洋の影」は、「ザルツブルクにて」（「朝日新聞」一九六一・八・二一、二二、二三）、「バイロイトのワグナー祭――ヨーロッパのデーモン――」（「芸術新潮」一九六一・一〇）、「オランジュリーにて――モネの見た闇――」（「芸術新潮」一九六一・一一）、「芝居小屋の愉しみ」（書下ろし・一九六二・六）、「リチャード三世断想」（『シェイクスピア全集』〔新潮社〕、「月報」一九六〇・一一）、「パリで観たイオネスコ」（書下ろし・一九六二・六）という構成になっている。「芝居小屋の愉しみ」と「パリで観たイオネスコ」の二つのエッセーは、末尾に「昭和三十七年六月書下ろし」と記されていて、単行本化のために書き下ろされたものである。また、「リチャード三世断想」は、新潮社版の『シェイクスピア全集』の「月報」で、唯一ヨーロッパを旅する以前に書かれたものである。それ以外はヨーロッパの旅について書かれた文章が「朝日新聞」と「芸術新潮」から収録されている。

本稿では、この「Ⅰ　西洋の影」を複数のエッセーの集成としてみるのではなく、ひとつのテクストとして「西洋の影」と表記することにしたい。「西洋の影」には、「Ⅱ　作家と作品」、「Ⅲ　批評と文体」、「追補」などにはない、挿絵やカラーの口絵が挿入されている。口絵は「オランジュリーにて――モネの見た闇――」で言及されているクロード・モネ（一八四〇―一九二六）の絵画「睡蓮」（一九二〇―一九二六）の部分写真であり、挿絵は各章のテーマに沿った版画である。さらに裏表紙にはヨーロッパの地図も付されている。表題作であることに加えて、このようなパラテクストは「西洋の影」を『西洋の影』という書物において特権化する機能となる。また、「西洋の影」にだけ、二つの書下ろしが加えられているのも、「西洋の影」をひとつのまとまりのあるテクストとして、構成しようとする意図だとも考えられるだろう。

しかし、本稿ではそのようなテクストの外在的な機能からだけではなく、読解の地平において「西洋の影」のテクストとしての可能性を探っていきたい。

二

「西洋の影」は「ザルツブルクにて」から始まっている。その冒頭では次のように語られている。

ミュンヘンをたって間もなく雨が降り出した。独・オーストリアの国境を越えるころには篠つくような勢いである。

ここでの語り時間は、ドイツからオーストリアへ向かう途中であり、旅程の途中から語り始められているということがわかる。先に示したように「西洋の影」の各章の配置は、「リチャード三世断想」を除いて初出に準じている。そのため各章の配置と、旅程の順序は統一されていない。各章で話題の中心となる国の順序はオーストリア、ドイツ、フランス、イギリス、イギリス、フランスの順で語られているため、正確な旅程は曖昧である。

試みに、「西洋の影」から読み取ることができる旅程の順序を記してみると、ケルン→フランクフルト→バイロイト→ミュンヘン→ザルツブルク→ウィーン→ロンドンまではわかるのだが、この他に例えばボン、ベルリン・東ベルリン、それからパリなどはいつの時点で訪れているのか判然としない（なおスイスにも行っているのだが「西洋の影」では一切言及されていない）。

とりわけ、パリに関しては「オランジュリーにて――モネの見た闇――」（以下「オランジュリーにて」）、「パリで観たイオネスコ」と二度も中心的な話題になっているのであるが、いつ訪れているのかわからないのである。ただ、先に示した旅程の範囲から推測すれば、ロンドンの後であろうと思われる。だが、ロンドンについて語られている「芝居小屋の愉しみ」は、冒頭「テムズという河は変な河だ」と始まり、「大陸にはこんな河はなかった。ケルンやボンで見たライン河も、ザルツブルクからウイーンへの汽車の旅の途中で見たドナウ河も、いずれももっと当り前の河であった。セーヌ河と来たら、河というより運河である」と語られている。つまり、ロンドン以前にセーヌ河を見ているようなのである。

もちろん、帰国後に書かれたものだとすれば、いくつかの河に関する印象を事後的に総合しているのかもしれない。しかし、例えば、テムズ河についての印象を述べた次の段落で「英国へ来た目的は芝居を観ることである」と語られているのだが、「行った目的」ではなく「来た目的」と語られているため、ここでの語りは現在形である。従って、「芝居小屋の愉しみ」は、テクストレベルでは語られる内容と語られている時間が一致している同時的な語りになっているのである。そのため語り手は現在イギリスにいて、そこでの事象について語っていることになる。

こうした語りから考えてみると、パリを訪れたのはロンドン以前ということになる。しかし、そうなるとパリにはかなり早い段階で訪れていなければならない。それは、ドイツ以前とい

（一四一）

うことになるのだが、そう考えるのもやはり難しいのである。

「オランジュリーにて」でモネの「睡蓮」についての印象を江藤は、「二つの部屋の八面の壁画に描かれた異様な睡蓮のかなたから『パルジファル』の音楽が響きだす」と述べている。「パルジファル」はワーグナーの楽劇であるが、江藤はこれをドイツのバイロイトで観ている。従って、ドイツの後にパリを訪れたということになるのだが、そうだとすれば先の「芝居小屋の愉しみ」と矛盾する。つまり、「西洋の影」のパリを江藤の旅程のなかに明確に位置づけるのは不可能なのである。このパリについては後述することにしたい。

ここまで「西洋の影」の曖昧な旅程について見てきたが、改めて整理すると「西洋の影」の語りは、全体としては語られている旅程と語られる順序が一致していない錯時法である。繰り返すが「西洋の影」は初出に準じているわけであるから、錯時法になることに問題はない。しかし、ここでは初出の問題を措いて、ひとつのテクストとして、先の「ザルツブルクにて」の冒頭を考えてみると、いかにも小説的な書き出しではないだろうか。

「ミュンヘンをたって間もなく雨が降り出した。独・オーストリアの国境を越えるころには篠つくような勢いである」。ここでは「国境」へと向かううちに「篠つくような」激しい「雨」になっていくことが語られているのであるが、小説的な読解をすれば、このような境界付近で非日常的な現象が起こるのは、その「境」が日常と非日常の、あるいは現実と非現実の境界であるということになる。「西洋の影」というタイトルを考慮すれば、引用の「独・オーストリア」という地名を除いて、「東洋」と「西洋」の「境」と読むこともできるかもしれない。いずれにしても、この冒頭が何らかの境界線を象徴的に示した箇所だとすれば、全体としての語りが錯時法になっているのも、小説的な効果として理解できるはずである。

前述のように「西洋の影」は江藤が触れた音楽や絵画、演劇などの芸術について語られているのだが、芸術に関する言説は芸術論として独立しているわけではない。それらの言説は「西洋の影」というテクストの意味を開くものでもある。通常、エッセーという形式において、このような読解が試みられることはない。しかし、本稿の目的はそのような読解を通してテクストの可能性を示すことにある。

次に右の冒頭を理解するためにリヒャルト・シュトラウス(一八六四―一九四九)[3]について語られている箇所を分析していきたい。江藤は「ザルツブルクにて」で、ザルツブルクで聴いた

シュトラウスの「薔薇の騎士」（一九一一）について次のように述べている。

ワグナーが一思いに開けてしまった地獄の釜に、シュトラウスはさり気なく薄い紗幕をかけて、その上に十八世紀風の宮廷喜劇をのせてみせる。が、それはモオツァルトの「フィガロの結婚」とは全く別の世界である。ワグナーが神話や伝説の主人公を描くのに用いたライト・モティーフを継承したシュトラウスは、一転してそれを日常的な人間の心理や感情のひだに食い込むものにつくりかえてしまったからだ。

ここで江藤は、「薔薇の騎士」を「日常的な人間の心理や感情のひだに食い込むもの」と評価し、シュトラウスは、ワーグナー（一八一三―一八三三）が開けた「地獄の釜」に「薄い紗幕」をかけたと述べている。この引用に続けて、シュトラウスには「倒錯した神学のかわりに、心理学と官能を織るレース模様がある」とあるから、江藤がシュトラウスに人間的で日常的なものを見て、ワーグナーには神話的な世界を見ていることがわかる。

また、「バイロイトのワグナー祭――ヨーロッパのデーモン――」（以下「バイロイトのワグナー祭」）の末尾では次のようにも述べている。

私はまた、時にはワグナーの亜流に数えられているリヒアルト・シュトラウスのことを思い出している。ザルツブルクの新祝祭劇場で、私は彼の「薔薇の騎士」の絶妙な演奏を聴いたが、シュトラウスがそこでワグナーのライトモティーフという発明を、いかに人間的に、心理的に駆使していたことか。バイロイトの一週間のちに、ザルツブルクに行って、私の感受性はようやく人間らしい均衡をとりもどしたのであった。

ここでも「薔薇の騎士」は「人間的」で「心理的」なものとして理解されている。さらに、バイロイトからザルツブルクに行って、自分の「感受性はようやく人間らしい均衡をとりもどした」とも述べている。つまり、ワーグナーが「地獄」や「神話」、「伝説」といった壮大なものを描くのに対して、シュトラウスは「日常的」で「人間」的なものを描いていると理解しているわけである。

この「バイロイトのワグナー祭」の末尾は、先の「ザルツブ

（一四三）

ルクにて」の冒頭の意味を開示する。バイロイトにおける「神話」的で「伝説」的な、いわば非日常的なワーグナー体験によって「感受性」の「均衡」を乱された江藤は、ザルツブルクで「日常的」で「人間的」なシュトラウスの「薔薇の騎士」を観ることによって「均衡」を取り戻したのである。だとすれば、先の冒頭のドイツからオーストリアへの「国境」超え場面は、非日常の世界から日常への帰還だったと解することができるだろう。

このように「西洋の影」は、江藤の芸術論からテクストの意味が開示されるのである。

三

ところで、江藤がドイツで体験した非日常的な世界とはどのようなものだったのか。これは言うまでもなく、シュトラウスに対置されるワーグナーの世界である。次にそのワーグナーを江藤がどのように体験したのかを見ていくことにしよう。

「バイロイトのワグナー祭」は、ドニ・ド・ルージュモン『愛と西欧』(一九三九)[4]の引用から始められている。

(一四四)

《ヨーロッパには一つの偉大な姦淫の神話がある。「トリスタンとイズー」の物語。われわれの風俗の極端な乱れを背景に、この種の神話形式はすかし模様のように現れることがある。素朴な大画面のごとく、もっとも複雑な苦悩の原型として》(ドニ・ド・ルージュモン「愛と西欧」――鈴木・川村氏訳)〔(　)内原文〕

これに続けて江藤は「西欧の文化というものは、トリスタンとイズーの物語に出てくるコルヌアイユの城が霧に包まれているように、愛と自己破壊の合一を希求する危険な闇の情熱につつまれていて、そこに多くの詩歌、美術、音楽の源泉があることになっている」と西欧の文化を説明する。つまり、「トリスタンとイズー」的な「愛と自己破壊の合一を希求」するような「情熱」が、西欧の諸芸術には「すかし模様」のように現れているというのである。江藤はこの「すかし模様」をワーグナーにも見出す。

バイロイトはワーグナーの祝祭劇場があることで知られている。江藤はバイロイトを「ワグナーの作品そのもの」だと述べているが、この場所こそが非日常の世界だとも言えるだろう。バイロイトでの一日目の晩、江藤は「さまよえる和蘭人」(一八

四三）を観ているが、その体験は次のように語られている。

アニア・シリアという北欧系の新進ソプラノだったが、彼女がホレンダーのライトモティーフ「ヨホッホエ」を突如絶叫しはじめたときの不思議な感動をなんといいあらわしたらいいだろうか。私はそのときまさにあの「すかし模様」のただなかにいて、それを体験していた。私はその模様の一部になった自分を感じ、自分は、ノルウェーのフィヨルドの海岸を見ながら、虚空を飛んでいた。気がつくと、いつの間にか私は涙をこぼしていた。アニア・シリアは歌うというよりもむしろ咆哮する。ワグナーが夢見た声はこういう声に違いない。破滅への情熱、死への意志にひきよせられて行く女性的なものの決意が、これほど壮麗な美で表現されたことを私は知らない。それは愛というにはあまりにも不吉な暗い淵からの声である。だが、不吉なといい切るにはあまりにも甘美な強さにみちている。

「虚空を飛んでいた」という箇所に集約されるが、非日常というよりは幻覚体験に近い。比喩的な意味を差し引いても、このワーグナー体験が江藤にとって衝撃的なものだったということがわかる。しかし、ここで重要なのは、江藤が体験した「『すかし模様』のただなか」の様態である。

引用では、「破滅への情熱」、「死への意志」に引き寄せられる「女性的なものの決意」が、「愛」と呼ぶには「不吉」であり、「不吉」と言うには「甘美」であると表現されているが、これは先の「トリスタン」的な「愛と自己破壊の合一を希求する」ような「情熱」と同じ意味であろう。つまり、「『すかし模様』のただなか」とは、矛盾する二つの欲望が融合するような場だということになる。

別の箇所では「さまよえる和蘭人」にワーグナーが見ていたという三つの「神話的原型」について触れられている。その「第一はオデュセウスであり、第二は十字架を負ったイエスの休息を拒み、罵声をはなったために最後の審判の日まで休みなく歩きつづけることを神に命じられたユダヤ人、アハシュエロスであり、第三は中世神学の宇宙観のタブーをやぶって魅力的な冒険と罪悪の国土を求めて船出したルネッサンスの探検家たちである」と説明される。江藤は「これらの神話が権威に反逆したために罰せられた者の神話」であるとし、重要な点として「アハシュエロスもホレンダーも、ともに死を禁じられている存在だ」ということを指摘している。つまり、権威＝神に逆らい罰

（一四五）

を受けながら、その神によって生かされているということである。これもまた「すかし模様」なのである。

二日目の晩、江藤はワーグナーの最後の楽劇となった「パルジファル」(一八八二)をバイロイト祝祭劇場の重鎮クナッパーツブッシュ(一八八八―一九六五)の指揮で観ている。その総演奏時間は「六時間二五分」であったというが、この晩の体験は次のように語られている。

この舞台はまったくオラトリオの舞台である。その祭儀の語彙はすべてキリスト教の典礼の語彙である。だが、舞台をじっと見つめていると抗しがたい呪縛にかかったように激しい眠気のようなものにおそわれ、身体中にまつわりついてくる性的なものの息苦しさに耐え切れなくなってくるのはなぜか。クナッパーツブッシュ指揮の音楽は、そのなかをいささかもたじろぐことなく洋々と流れて行く。が、それが地上の川の流れではなく、レテの川の流れに感じられるのはどういうことか。(中略)おそらく「パルジファル」は、キリスト教世界をかりてつくられた反・キリスト教の祭儀である。

(一四六)

ただの「眠気」ではない。それは「性的」であり「抗しがたい呪縛」である。クナッパーツブッシュはその中を流れていくが、江藤はその「流れ」を「地上の川の流れ」ではなく「レテの川の流れ」のように感じている。黄泉の国にある「レテの川」は、忘却の川である。だとすれば、「眠気」は忘却への誘いであろうか。確かなのは、江藤がここでもワーグナーによって非日常的な世界に誘われているということである。

では、その非日常の世界とはなんだろうか。右の引用で「パルジファル」はオラトリオだとされ、「その祭儀はすべてキリスト教の典礼の語彙」だと指摘されている。しかし「パルジファル」それ自体は「キリスト教世界をかりてつくられた反・キリスト教の祭儀」だと江藤は述べている。つまり、これは否定すべき世界の言葉によって、自らの世界を構築するということに他ならない。

これはパラドックスである。しかし、先の「愛と自己破壊の合一」や、反抗すべき神に「禁じられた死」といった「すかし模様」も、ある種のパラドックスとして捉えることができる。従って、江藤の体験した非日常とはそのようなパラドックスの「ただなか」だったのである。

四

「西洋の影」には、シュトラウスとワーグナーの他にもう一人繰り返し言及される作曲家がいる。ルイジ・ノーノ（一九二四―一九九〇）である。ノーノは、シュトックハウゼン（一九二八―二〇〇七）やブーレーズ（一九二五―）などと並び称される前衛作曲家で、セリー技法による実験的な音楽を作ることで知られている。

江藤はノーノの音楽にもあの「すかし模様」を見ているのだが、「旅行中に会ったドイツの音楽批評家や愛好家は、私がルイジ・ノーノとワグナーに、等量ではないまでも同じような関心を示すのを不審がった」と述べている。しかし、江藤は「彼らにとっては雪と墨ほども違う現代の前衛とワグナーとが、私には同じあの『すかし模様』でくくられて見えるのだからいたしかたがない」とし、ベルリンで会った批評家にその「すかし模様」を「かりに『死の自覚』といってみたらどうだろうか」と提案すると、その批評家は「正確な指摘だとうなずいた」という。だが、「すかし模様」が「死の自覚」だというのは、どういう意味だろうか。「西洋の影」のなかで、それは明確には語られていない。[5] 次にこれを理解するためにノーノについて見ていくことにしよう。

先に見たようにワーグナー的な非日常的な世界から、江藤を人間的な日常に呼び戻したのはシュトラウスであったが、フランクフルトでノーノの音楽を聴いた江藤は、この「体験は、知らぬ間に私の感受性をワグナーの楽劇にむけて準備した」と述べている。つまり、ノーノはシュトラウスとは逆に江藤を非日常へと導いたということになる。

次の引用は、ノーノの「赤いマント」（一九五四）という曲について印象である。

> ルイジ・ノーノの「赤いマント」は、ガルシア・ロルカの戯曲「ドン・ペリリンプリンとベリサの庭の恋」につけた、モダン・バレーのための音楽である。幕が開くまでというもの、実は私はこの十二音主義者の音楽がこれほど印象の強いものだとは想像もしなかった。それは、日本の前衛音楽に対する偏見からひき出してきた先入主のためである。しかし、いったんバレーがはじまって音楽が響きだすと、文字通り戦慄が身体を走り抜けた。西欧の前衛とは、いかに伝統的なものであることか。（中略）ノーノの一種魔的な諧謔をたたえた、しかし悲痛な音楽の背後には、確か

（一四七）

にワグナーがいる。

「バイロイトのワグナー祭」の一節であるが、江藤はノーノの音楽の背後にワーグナーを見ている。ということは、「西欧の前衛」が「伝統的なもの」だという見解はノーノがワーグナーの前衛性を引き継いでいるということだろう。「十二音主義者」とあるから、この「伝統的」な「前衛」というのは、調性(tonality)への挑戦ということであろうか。

よく知られているように、ワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」(一八六五)は所謂「トリスタン和音」などによって調性の臨界点を示した。先に触れたシュトラウスも「薔薇の騎士」以前は調性から解放を目指し、ワーグナーの後継者とさえ言われていたのである。「バイロイトのワグナー祭」のなかで、「『パルジファル』がときはなったのは神話上の魔物たちだけではない。シェーンベルク、ウェーベルン、アルバン・ベルクというような現代音楽の魔物たちもまた、あの音のなかからときはなたれていったのである」と江藤は述べているが、このシェーベルク(一八七四―一九五一)ら新ウィーン楽派の一二音技法の影響を受けて、セリー技法や電子音楽へ向かったのがノーノなのである。(6)

(一四八)

確かにこのような音楽史的な理解をすれば、調性からの解放という行為の「前衛」性は、「伝統的」なものだったのかもしれない。だが、「伝統」化された「前衛」というものが、仮にそのようなものだとして、なぜ江藤はその音楽を引用の末尾にあるような「魔的な諧謔をたたえた、しかし悲痛な音楽」と感取したのだろうか。

先の引用にあるように「赤いマント」は、ガルシア・ロルカ(一八九八―一九三六)の戯曲につけられたものである。その舞台について江藤は次のような見解を示している。

> これはあきらかに「トリスタンとイズー」伝説のパロディであって、ノーノの音楽もまたワグナー風の厚ぼったい音の波によってではなく、非常に甘美で孤独な強い音の線によって、うまくパロディをつくりあげている。(中略)私は自分のノーノに対する共感に、同じ現代に生きている者――そのなかで創ろうとしている者への共感が含まれていることを感じずにはいなかった。

ここではガルシア・ロルカの戯曲が「トリスタンとイズー」伝説のパロディとされ、また「赤いマント」も「甘美で孤独な

強い音の線」によって、そのパロディを作り上げていると評価されている。しかし、これは「トリスタンとイゾルデ」伝説のパロディであるだけでなく、「トリスタンとイズー」を作曲したワーグナーのパロディでもあるはずだ。そうであるならば、江藤の「創ろうとしている者への共感」には、「現代」の自分が寄って立つ道を切り開いた先人をいかにして乗り越えるのかという問題が含意されているはずである。

江藤はノーノの音楽を「魔的な諧謔をたたえた、しかし悲痛な音楽」と評していた。ということは、このパロディは「悲痛」なものに違いない。「現代」において「伝統」化された「前衛」をいかに超えるのか。そのような困難な事態に直面する同時代人として、江藤はノーノの「悲痛」さに共感するのである。

この「悲痛」さは「さまよえる和蘭人」のホレンダーを想起させる。彼らは神に逆らい罰せられながら、なおその神に「死を禁じられている存在」である。あるいは「パルジファル」のキリスト教の語彙によって構築された反キリスト教の世界もまた、この「悲痛」さと通底している。つまり、ノーノの場合、否定し超えるべき神はワーグナーである。だが、「前衛」が「伝統」である限りにおいて、ノーノの「前衛」はワーグナーのなかで奏でられるほかない。

ここにこそ江藤が見た「死の自覚」がある。それは「死」を意識するということでも、「死」を忘れないということでもない。それは「死」を禁じられた世界で「死」を自覚的に演じるということである。あるいは、「伝統」化された「前衛」のなかで、懐疑的に「前衛」を奏でるということである。そして、その音楽は、ワーグナー的な非日常的なパラドックスの世界でも、シュトラウス的な単なる日常でもない。その音楽は、日常において自覚的に演じられる非日常である。それはアイロニーに他ならない。

では、ノーノに共感した江藤はこのアイロニーをどのように奏でるのだろうか。「ザルツブルクにて」で、江藤は「死の自覚」に触れた存在として小林秀雄について言及し、小林の「モオツァルト」（一九四六）のモーツァルトの肖像画のエピソードについて触れている。

小林は若い頃モーツァルトの肖像画の写真を一枚持っていたという。その絵は「大きな眼を見開いて、少しうつ向きになって」いる。小林は「人間は、人前で、こんな顔が出来るものではない」と感じ、そこからは「世界はとうに消えている。ある巨きな悩みがあり、彼の心は、それで一杯になっている。……ト短調シンフォニィは、時々こんな顔しなければならない人物

（一四九）

（一五〇）

から生れたものに間違いない。僕はそう信じた[7]」と語っている。

しかし、江藤はこの肖像画をザルツブルクのモーツァルト館で見てショックを受ける。実際の肖像画のモーツァルトは「単にピアノに向かって」いただけだったのである。つまり、小林の持っていた肖像画の写真は顔の部分だけがクローズアップされて、下のピアノの部分は写っていなかったのである。江藤はモーツァルトが「『時々』どころか毎日こういう顔をしたであろう」と述べて、次のように語る。

> 小林氏は間違えたのだろうか。ある意味ではそうである。だが、この誤解を通じてしか、氏は彼自身の詩に到達出来はしなかった。その詩とは（中略）西欧の鍵であるあの「死の自覚」に裏側から触れているものである。日本の文学者が、西欧語で「精神」と呼ばれているものを掌中にするためには、これ以外のすじみちはなかったのだ。

小林はモーツァルトに関して「間違えた」が、その「誤解」を通じてしか「死の自覚」に触れることはできなかったという。だが、この言葉は江藤にも跳ね返ってくるはずである。つまり、江藤がヨーロッパの旅で「死の自覚」に触れたのであれば、それは「誤解」でなければならないからだ。

シェイクスピア生誕の地ストラットフォード・アポン・エイヴォンで、江藤は「リチャード三世」の演劇を見ている。注目したいのは、その帰りのバスのなかで江藤が見た景色である。

> 私は帰りのバスの中で、そんな思いつきを漠然と追いかけながら、いつまでもつづいている絵葉書のような、凡庸な風景を眺めていた。

これは「芝居小屋の愉しみ」の末尾である。引用の前まで江藤はイギリスやシェイクスピアについて考えをめぐらしているのだが、そのような「思いつき」を追いかけているときの風景は、「絵葉書のような」と描写されている。この描写にどのような意味があるのか。

実は、「ザルツブルクにて」では江藤がモーツァルト館で小林秀雄が「誤解」したあの肖像画の「絵葉書」を買っていたことが語られている。だとすれば、「絵葉書」は「誤解」の象徴となる。つまり、右の「絵葉書のような」イギリスの風景は「誤解」なのである。そして、それは「誤解」としての「西洋」でもあるはずだ。従って、「西洋の影」の「影」とは、「誤解」を通じ

て見える幻影だったのである。

ノーノにとってのワーグナーは、江藤にとっては小林秀雄である。[8] ノーノが「伝統」化された「前衛」を自覚的に奏でたように、江藤もまた批評を確立したとされる小林の「誤解」を自覚的に反復したのである。しかし、それも「悲痛」なアイロニーに他ならない。

五

ところで、先に「西洋の影」においてパリは、旅程に位置づけることができない場所であると指摘した。最後にこのことに触れて本稿を終えることにしたい。

本稿では音楽を中心に分析してきたが、「西洋の影」では、江藤がヨーロッパの旅で体験した音楽、絵画、演劇などの芸術について語られている。江藤はドイツ、オーストリア以外でも音楽を聴いているのであるが、唯一「フランスのオペラというものは、名のある歌い手をそろえたところでそう大したものになりそうもない」と、パリで聴いた「オペラ」に関しては否定的なのである。そのためか、パリについて語られる「オランジュリーにて」ではモネの「睡蓮」が、「パリで観たイオネスコ」ではウジェーヌ・イヨネスコ（一九〇九―一九九四）の戯曲「禿の女歌手」（一九五〇）が中心的な話題となっており、音楽にはほとんど触れられない。

だが、「西洋の影」の最終章である「パリで観たイオネスコ」では極めて重要なことが示唆されている。イヨネスコは反戯曲（アンチ・テアトル）で知られているが、江藤はこれをユシェット座で見ている。「パリで観たイオネスコ」によれば、江藤はもともと日本で紹介される反戯曲には反感を持っていたらしいのだが、実際に「禿の女歌手」を観てみると「傑作」だと感じ、「こっけいにみちた悲哀」と「恐怖の深さ」に「感動」さえしている。

ここで注目したいのは、「パリで観たイオネスコ」の末尾である。そこで江藤は「禿の女歌手」の結末部について説明している。

> このあたりからフランス語が複雑になって、しばしば何をいっているのかわからなくなった。が、どうやら、せりふそのものも、無調音楽みたいなものに変化して行っているらしい。最後ア・エ・イ・オ・ウ！　ア・エ・イ・オ・ウ！　というような絶叫があって舞台が暗くなり、また明るくなると、今度はマーティン夫妻が最初のスミス夫妻と

（一五一）

同じかっこうで肘掛け椅子に坐り、マーティンさんは英国の新聞を読み、マーティンさんの奥さんは英国の靴下をつくろっているという情景があらわれる。なるほど、こうして無限に続くわけだなと納得した瞬間に幕がおりた。

引用にあるように「禿の女歌手」は結末部で冒頭に戻るという回帰的な結末となっている。それが「西洋の影」の最終章である「パリで観たイオネスコ」の末尾において示されているのである。ということは、「パリで観たイオネスコ」がこのテクストの反復記号(repeat)となって、再びあの非日常から日常へと移行する冒頭への回帰が指示されているということにならないだろうか。そうだとすれば、この回帰性は、日常を生きながら永遠に非日常を自覚的に演じなければならないというアイロニーを、テクストそれ自体として表象するだろう。

さらに、重要だと思われるのは、右の引用で「禿の女歌手」が終幕直前、「無調音楽」のようになったと説明されていることである。「無調音楽」とは調性からの解放を目指した音楽であり、そこでは例えば伝統的な和音の規則を破る不協和音なども積極的に用いられる。前述のように、パリは「オペラ」が「大したものになりそうもない」場所であり、しかも旅程に位置づけられない不安定な場所であった。だとすれば、パリは「西洋の影」において、和音を乱す、解決(rezolve)されない不協和音だったということではないだろうか。

しかし、不協和音は和音(chord)の拡張でもあるのだ。先に、本稿のような読解は通常エッセーでは試みられないと述べたが、このテクストの和音の乱れは、そのような私たちの読解の規則(code)に拡張を迫ってはいないだろうか。「西洋の影」の「悲痛」なアイロニーはこの読解の地平において、小説の「パロディ」になる。

（一五二）

注

(1)　江藤の他、音楽評論家の野村光一（一八九五―一九八八）、音楽評論家で作曲家でもあった柴田南雄（一九一六―一九九六）、演劇評論家の大木豊（一九二五―一九七六）らが同行している。

(2)　本稿の引用はすべて『西洋の影』（新潮社　一九六二）から。なお、引用に際して旧字体は新字体に改めた。

(3)　本稿では、以下の固有名に関して、引用以外では『西洋の影』の表記ではなく、一般的だと思われる表記を使用した。

「リヒアルト」→リヒャルト、「ウイーン」→ウィーン、「ワグナー」→ワーグナー、「モオツァルト」→モーツァルト、「イオネスコ」→イヨネスコ（「　」内が『西洋の影』の表記）。

（4）邦訳のタイトルは鈴木健郎・川村克己共訳による『愛について』（岩波書店　一九五九）であり、『西洋の影』の引用はこの邦訳からなのであるが、タイトルだけは原著の *L'Amour et l'Occiden* に準じている。本稿ではテクストに従った。

（5）この「死の自覚」という言葉は、メメントモリ（memento mori）のことであろうが、本稿ではあくまでテクストから解釈できる意味を検証する。

（6）音楽史に関しては、Th・W・アドルノ『新音楽の哲学』（龍村あや子訳　平凡社　二〇〇七）、『不協和音　管理社会における音楽』（三光長治・高辻知義訳　平凡社　一九九八）を参照した。また、ノーノに関しては、浅田彰「音楽・政治・哲学――ノーノをめぐって」（「インター・コミュニケーション」〔NTT出版　一九九一・一〕所収）の他、小林康夫編『現音楽のポリティクス』（書肆風の薔薇　一九九一）及び、同書所収のルイジ・ノーノ「現代音楽の詩と思想」（村松真理子訳）などを参照した。

（7）「モォツァルト」の引用は、『西洋の影』からの再引用。

（8）一九六一年に江藤は「小林秀雄論」第二部を「文学界」（四月～一一月）に連載していた。また、小林秀雄には『近代絵画』（一九五八）という西洋絵画論がある。

【付記】本稿は北海学園大学・人文学会（二〇一一年一二月一〇日、於北海学園大学）において口頭発表したものに加筆・修正を施したものである。

（一五三）